

УДК 821.161.1-311.4(Тургенев И.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)52-8,444

ГСНТИ 17.07.41

Код 10.01.01

И. А. Семухина
Екатеринбург, Россия

«...СЛОВНО В РУЛЕТКУ ПРОИГРАЛСЯ»: МОТИВНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС АЗАРТНОЙ ИГРЫ В РОМАНЕ И. С. ТУРГЕНЕВА «ДЫМ»

Аннотация. Статья посвящена исследованию актуальной проблемы художественной целостности романа Тургенева «Дым». По мнению автора статьи, единство «Дыма» в значительной степени базируется на разветвленной мотивной структуре, которая оформляет и общественно-политическую, и нравственно-психологическую сферу произведения. Предлагается анализ мотивно-тематического комплекса «игры», воплощающего в романе картину пореформенного русского общества. В мотивной ветви «театральной игры» выявлен ряд таких мотивов, как «театр», «комедия», «роль», «зритель», «актер», «кукольность» и др. В качестве главной задачи статьи автор определяет выяснение значения мотивов «азартной игры» в структуре произведения. Тема азартной игры осмысливается с учетом предшествующей литературной традиции и типологических сближений. В ряду мотивов «азартной игры» акцентируется особое внимание на таких, как «золотой», «зеленый», «рулетка», «случай», «вдруг», «лихорадка», «азарт», «страсть», «озлобленность», «хаос», «кружение» и др. Обосновывается сюжетобразующая роль мотива рулетки, власти Случая. Обнаруживается тесная взаимосвязь мотивов игры с другими мотивами произведения. Формулируются выводы о том, что анализ мотивной структуры позволяет углубить существующее представление о внешнем конфликте романа, сформировать представление о внутреннем конфликте героя, характере воплощенного образа мира.

Ключевые слова: русская литература; русские писатели; литературные мотивы; азартная игра; рулетка.

I. A. Semukhina
Ekaterinburg Russia

«LIKE LOOSING AT ROULETTE»: MOTIVE AND TOPIC OF GAMBLING IN THE NOVEL «SMOKE» BY I.S. TURGENEV

Abstract. The article discusses integrity and cohesion of the novel «Smoke» by I. A. Turgenev. It argues that the unity of «Smoke» is based on the complex structure of the motive which portrays socio-political, moral and psychological world of the novel. The motive of «game» is analyzed that portrays the life of the post-reformation Russian society. «Theatrical performance» is a branch of the motive of «game» and it contains such motives as «theatre», «comedy», «role», «spectator», «actor», «puppet nature», etc. The goal of the article is to depict the meaning of the motives of «gambling» in the structure of the novel. The topic of gambling is presented with regard to the literature tradition and typological approximations. Among the motives of «gambling» special attention is paid to the following: «golden», «green», «roulette», «luck», «suddenly», «fever», «thrill of competition», «passion» «resentfulness», «chaos», «whirl», etc. The central role in the plot is occupied by the motives of roulette and power of Luck. There is a correlation between the motives of game and the other motives of the novel. The conclusion is made that the analysis of motivational structure makes it possible to get deeper knowledge about the outer conflict of the novel, to depict the inner conflict of the protagonist and the nature of the world image presented in the novel.

Keywords: Russian literature; Russian writers; literary motives; gambling; roulette.

Вопрос о художественной целостности и своеобразии поэтики романа «Дым» (1867), безусловно, остается одним из актуальных в современном тургеневедении. Бурные споры, возникшие после публикации «Дыма», ничем не уступали по своему накалу полемике, развернувшейся вокруг «Отцов и детей». По признанию самого И. С. Тургенева, его «ругали все» — «и красные, и белые, и сверху, и с низу, и сбоку...» [Тургенев 1981: 573], в том числе А. И. Герцен, Д. И. Писарев, Н. П. Огарев, А. А. Фет, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский. В то же самое время, А. Н. Плещеев назвал «Дым» «высокохудожественной вещью» [Тургенев 1981: 544], а Б. М. Маркевич считал эту «превосходную вещь» «по мастерству и магистральности приемов лучшей из всего, что было до сих пор написано Тургеневым» [Тургенев 1981: 522]. Острота полемики, связанная с вопросом о трансформации романной формы Тургенева, не угасла и в литературоведении. Если в 30-е годы XX века Л. В. Пумпянский заявил о «падении», «распаде жанра» тургеневского «культурно-героического» романа в «Дыме» [Пумпянский 2000], то позднее тургеневеды все чаще будут гово-

рить о воплощении писателем «новых идейно-художественных принципов» [Муратов 1972: 5], «новых способов психологического изображения в связи с обострением интереса к противоречивой сложности человека, в связи с усложнившимися обстоятельствами исторической жизни» [Курляндская 1972: 218–219].

Сложность постижения художественного единства «Дыма» была обусловлена стремлением критиков и исследователей вписать его в привычную систему, именуемую «классический тургеневский роман» и базирующуюся на «устойчивых закономерностях» поэтики первых четырех произведений писателя в этом жанре¹. Такой подход неизбежно приводил к выводам о том, что сюжетная структура «Дыма» включает в себя два слабо связанных плана, соответствующих двум линиям — любовной и общественно-политической. Но в последние годы, на волне очевидного роста научного интереса к поздней романистике писателя, в ряде работ наметился исследовательский вектор выявления особенностей сюжетостро-

¹ О «классическом тургеневском романе» см., напр.: [Маркович 1975; Маркович 1982].

ения «Дыма» с учетом его нравственно-психологической, экзистенциальной проблематики [Уоддингтон 2000; Беляева 2005: 131–134; Аюпов 2010; Евдокимова 2013; Ляпина 2013], что значительно обогащает современное представление о романе.

При этом не теряет своей актуальности то направление анализа структурного единства «Дыма», которое было обозначено еще в конце XX века Ю. В. Манном, заметившим новые связи, возникающие в тургеневском романе: герой по-прежнему играет «централизующую» роль, но принципиально иным способом — «не столько в полемике, в спорах, в борьбе, <...> сколько в молчаливом отталкивании и отклонении». И поскольку главный герой не стремится к сближению с другими персонажами, а «наоборот, как только представляется возможным, уходит от них, оставляет их», объединяющим началом для различных сфер «Дыма» становится мотив *оставления, ухода* [Манн 1987: 136–137]. Вслед за Манном на роль отдельных мотивов в произведении обратили внимание и другие литературоведы².

Поэтика «Дыма» достаточно давно стала предметом и нашего осмысления (см., напр.: [Семухина 2009; Семухина 2014 и др.]). Художественное единство данного романа, на наш взгляд, в значительной степени поддержано не отдельными мотивами, а разветвленной мотивной структурой, элементы которой находятся в сложной взаимосвязи. Мотивная структура оформляет и общественно-политический план, и нравственно-психологическую доминанту романа.

По нашим наблюдениям, в воплощении картины пореформенного русского общества в «Дыме» централизующее значение приобретает мотивнотематический комплекс **игры**, который формируют две ветви — *игра театральная* и *игра азартная*.

Мотивная ветвь **игры театральная** лежит на поверхности и представлена рядом повторяющихся единиц — *театр, комедия, роль, зритель, актер*. По определению Й. Хейзинги, игра «не есть "обыденная" жизнь и жизнь как таковая», она есть «выход из рамок этой жизни во временную сферу деятельности» [Хейзинга 2001: 21]. Но в тургеневском романе игра заграничных русских стала единственно возможной формой их существования, где нормой стала «игривость» и исполнение тех или иных ролей генералами и дамами. Поэтому при изображении русских баденцев у автора совершенно естественно возникают театральные ассоциации: «...кто может отвечать за себя, что, сидя в партере Александринского театра и охваченный его атмосферой, не хлопал еще худшему каламбуру?» (336)³.

Тургенев подчеркивает иллюзорность жизни русского заграничного бомонда, поэтому с мотивами театральной игры сопрягаются мотивы **фальши / мнимости** (притворные эмоции светских львов и дам — «мнимо-гражданское негодование», «мнимопрезрительное равнодушие»; говорят «петербург-

ским французским языком» (313), фальшивым французским языком в его русском салонно-пошлом наречии). Этот ряд дополняется мотивами **кукольности** (каменное, «как у новых кукол», лицо (335); «деревянный смех» (299), повторяющиеся механические движения: один из генералов несколько раз «фальшиво» запекает одну и ту же песню; Ворошилов высказывает «как куколка из табакерки»; глаза Суханчиковой «всегда прыгали», ее голос «трескучий» (279)) и **мертвенности**: одна дама «до того старая, что казалось, вот-вот сейчас разрушится», к концу вечера «кусочек белил свалился с ее лба», обладает «страшными, темно-серыми плечами» и «со всем мертвыми глазами» (333) и т. п.

Взаимодействие мотивов театральности и мертвенности порождает в романе образ *мира «мертвых кукол»* (320), где разыгрывают свои роли как представители аристократической среды, так и псевдомократы губаревского кружка. Важные «государственные» чины отличаются от разночинцев лишь манерой игры «в вист с болваном», а исполнение роли государственного служащего мало чем отличается от поведения за карточным столом — все та же «величественная игра» (333). Поэтому сановное «влиятельное» лицо в романе именуется «тузом», а «осанистых крупиз» Капитолина Марковна за пределами игрового зала «приняла бы за министров» (355).

Здесь уже становится очевидно, что мотивы театральности в «Дыме» тесно переплетаются с мотивами **игры азартной**, на которой в рамках данной статьи остановимся более подробно.

Тема азартной игры стала одной из сквозных в русской литературе XIX века. Если Пушкин, Лермонтов, Гоголь отразили подверженность человека начала столетия власти карточных игр, то Тургенев и Достоевский связали проблематику своих романов с образом рулетки. Роман «Дым» был написан почти одновременно с «Игроком» (1866). Определенная типологическая близость этих произведений объясняется самими реалиями русской жизни. В середине века многие русские, активно выезжавшие в Европу, где повсеместно открывались игорные дома, получили славу заядлых игроков.

Герой Тургенева сближается с центральным персонажем «Игрока», представляя собой, по определению Достоевского, «один тип заграничного русского» [Достоевский 1973: 398]. Тема «заграничных русских» была широко распространена в прессе пореформенного времени, отразившей процесс миграции многих русских дворян, которые, заложив свои имения, уезжали «на воды» — в Париж и немецкие города.

Эта тема была близка Тургеневу и автобиографически: он «тоже "прокрутил" это же чертово колесо незримой рулетки, черпавшей русское золото» [Чалмаев 1989: 319]. Еще большим завсегдатаем игорных залов и одним из самых азартных русских игроков был Достоевский, который, по его же признанию, играл «с слишком грубою откровенностью» и проигрывался «дотла» в «треклятом Бадене», в баденском «аде» [Достоевский 1985: 202, 208]. Писатель даже выработал свою «теорию» игры на рулетке, которая нашла свое отражение и в размышле-

² Например: значение мотивов «круга» и «дороги» [Лучников 1987], «дыма», «тумана» [Барсукова 2003] и др.

³ Здесь и далее роман Тургенева цит. по: [Тургенев 1981] с указанием страниц в тексте статьи. Курсив в цитатах наш. — И. С.

ниях его героя, Алексея Ивановича, оказавшегося в Рулетенбурге. Мало того, по свидетельству А. Г. Достоевской, в процессе работы над романом «Федор Михайлович был вполне на стороне "игрока" и говорил, что многое из его чувств и впечатлений испытал на себе. Уверял, что можно обладать сильным характером, <...> и тем не менее не иметь сил побороть в себе страсть к игре на рулетке» [Достоевский 1973: 398].

Безусловно, в разработке темы азартной игры писатели середины века не могли не учитывать предшествующей литературной традиции. Определенная общность проблематики была обусловлена тем, что «весь так называемый петербургский, императорский период русской истории отмечен размышлениями над ролью случая <...> фатумом, противоречием между железными законами внешнего мира и жадой личного успеха, самоутверждения, игрой личности с обстоятельствами, историей, Целым, законы которых остаются для нее Неизвестными Факторами» [Лотман 1998: 793–794]. В этот период, по наблюдениям Ю. М. Лотмана, «более общие сюжетные коллизии» реализуются через тему азартных игр, где в ряду «банка, фараона, штосса» исследователь называет и рулетку [Там же]. Поэтому известные выводы ученого, касающиеся темы карточной игры в пушкинской «Пиковой даме», применимы к осмыслению места в русской культуре и другой разновидности азартной игры — рулетки. Таким образом, на новом витке историко-культурного развития России Тургенев и Достоевский продолжали постигать и «роль случайности в историческом движении» [Там же], и «господство Случая» «в судьбе отдельного человека» [Там же: 796], вновь воссоздавая «образ политической жизни как цепи случайностей», вызывающий в памяти уже не карточную, а рулеточную игру, которая также выступала «как естественная модель этой стороны бытия» [Там же].

Тема рулетки, подобно карточной, становится «фильтром», «кодом», который определяет «шифровку многочисленных ситуаций "на входе", соотнося их с ограниченным числом сюжетов "на выходе"». Код потенциально содержит определенную «сумму сюжетных развитий», но «как только в реальном тексте сделан какой-либо выбор из этого набора, тем самым оказывается предопределенным и целый ряд событий в дальнейшем движении текста» [Там же: 789].

Осмысление пореформенной России в модели азартной игры закономерно приводит Тургенева к смене хронологических параметров романа: размеренный ритм усадебного уклада «классического тургеневского романа» в «Дыме» сменяется толкотней шумного Баден-Бадена, где собралась вся «fine fleur» русского общества, «вся знать и моды образцы» (250). Писатель очень точен в описании реальных примет полюбоившегося русским немецкого курорта: читатель найдет здесь и Лихтенбургскую аллею, и знаменитое «русское дерево», и Hotel de l'Europe, и «Старый замок»; но начинает свой роман автор с описания «известной "Conversation"» — с рестораном, кофейней Вебера и игровыми залами, где «толпилось множество народа» (249).

С первой страницы романа идиллический пейзаж «праздничного» августовского Баден-Бадена (погода «прелестная», солнце «благосклонное», город «уютный», «птичье щебетанье») заслоняется изображением «праздной» толпы, «насурмленных и набеленных фигур», «трескотни французского жаргона», «всем знакомых фигур», которые теснятся «в игорных залах, вокруг зеленых столов» (249). В этом баденском пейзаже автор не случайно упоминает лишь два цветовых обозначения: *золотой* (*желтый*) — не только цвет «лучей благосклонного солнца», но и светский блеск («золотые и стальные искры на шляпках и вуалях»), и рассыпающиеся «по четвероугольникам рулетки» «золотые кружки луидоров»; *зеленый* — цвет не только деревьев «уютного» города, но и сукна столов игорных залов, собирающих вокруг себя завсегдатаев, с «тупым и жадным, не то изумленным, не то озлобленным, в сущности хищным выражением, которое придает <...> картежная лихорадка» (249). Так, уже в экспозиции Тургеневым намечается символический образ игорного дома, воплощающий духовное состояние пореформенного общества.

Основным местом действия в «Дыме» стали уже не усадебные гостиные и тенистые сады, а площадь, уличные скамейки, гостиничные номера и лестницы, железнодорожная платформа, игорный дом. В этом пространстве герой погружался в толпу, а сюжет выстраивался по принципу случайных встреч.

В сюжетостроении романа большое значение приобретает мотив *рулетки*. Тема азартной игры «вводит в механизм сюжета <...> случай, непредсказуемый ход событий», «Сюжет начинает строиться как приближение героя к цели, за которым следует неожиданная катастрофа», и следствием такой кодовой заданности «становится характеристика героя как волевой личности, стремящейся в броуновом движении окружающей жизни к цели, которую он перед собой поставил» [Лотман 1998: 802].

Главный герой романа — Григорий Михайлович Литвинов — провел четыре года за границей, куда отправился учиться агрономии и технологии, чтобы поднять запущенное имение родителей; «и вот теперь, уверенный в самом себе, в своей будущности, в пользе, которую он принесет своим землякам, пожалуй даже всему краю, он собирается возвратиться на родину...» (254–255). Все хорошо, но почему-то автор настойчиво подчеркивает не просто уверенность, а самоуверенность героя: «производил впечатление <...> несколько самоуверенного малого...» (253), «так самоуверенно глядит кругом» (255). В оценке самоуверенности героя просвечивает явная авторская ирония: Литвинову кажется, что «жизнь его отчетливо и ясно лежит перед ним, что судьба его определилась и что он гордится этой судьбой и радуется ей как *делу рук своих*» (255). Как тут не вспомнить пушкинского Германа, который живет холодным разумом, для которого «три верные карты» — «расчет, умеренность, трудолюбие», который хотел обойти Случай верным расчетом. И Литвинову сначала кажется, что он сам вершит свою судьбу. В его жизни все рассчитано далеко вперед: он уверен, что имение отца «в опытных и

знающих руках» (его руках) может превратиться «в золотое дно» (254); он «искренне любил» свою невесту, но в его выборе много и рационального — «глубоко уважал свою молодую родственницу и, окончив свою темную, приготовительную работу, собираясь вступить на новое поприще, <...> предложил ей как любимой женщине, как товарищу и другу, соединить свою жизнь с его жизнью» (255).

Конечно, не следует отождествлять Литвинова с пушкинским Германом, героем наполеоновского типа. Но Литвинов тоже сталкивается со случаем, иррациональной силой, которая играет героем. И в устах Потугина прозвучит: «...случай всемогущ» (331).

Именно мотив *случайности* определяет развитие фабулы «Дыма»: главный герой попадает к губаревцам вследствие неожиданной встречи в кофейне Вебера с Бамбаевым, когда «над самым его ухом» «раздался *вдруг*» «пискливый голос» приятеля (256); в той же кофейне «*вдруг*» к нему подойдет Потугин (267); на лестнице гостиницы Литвинов увидит Ирина, «внезапно» обернувшись (259); обнаружив в своем номере букет гелиотропов, Литвинов «*вдруг*» поймет, что это «она»; объяснение с Ириной для него «нежданное», после чего окажется «побежденным *внезапно*» и т. д.

Литвинов сам не ищет ни с кем встреч, но судьба случайно, «вдруг» бросает его, как костяной шарик, то в одну ячейку рулетки, то в другую.

Первым случайно выпавшим для Григория Михайловича сектором рулетки стал кружок Губарева — яркая сатира на лжедемократов, представляющих русскую политическую эмиграцию. Им кажется, что они решают «вопрос о значении, о будущности России», а на самом деле, как скажет Потугин, «жуют, жуют они этот несчастный вопрос <...> ни соку, ни толку» (270). Родственность губаревцев миру игры подчеркивается доведенной до автоматизма повторяемостью движений, речей, лозунгов о «будущности России», выкриками невопа, разговорами о своих удачах и проигрышах в карты и на рулетке. Да и атмосфера гостиничного номера Губарева ничем не отличается от игорного дома: «Дым от сигар стоял удушливый; всем было жарко и томно, все охрипло, у всех глаза посоловели, пот лил градом с каждого лица. Бутылки холодного пива появлялись и опорожнялись мгновенно». В центре «всего этого гама и чада» — Губарев, в фигуре которого проступает нечто инфернальное: рассказывает «взад и вперед, то и дело подергивая и почесывая бороду концами длинных и твердых ногтей», он «всему matka и есть», «он здесь хозяин» (260, 267).

Следующие сектора, в которые случай забрасывает героя, — пикник молодых генералов и вечер у Ратмировых, где был «такой же несуразный гвалт, как у Губарева; только разве вот что — пива не было да табачного дыма...» (337). Зато была игра в вист за карточным столом, в «секретари», разговоры о «вертящихся столах, самоиграющих гармониках» (335), сеансы спиритизма и магнетизма у «круглого столика». В этом контексте рассуждения сановных лиц (которым уже улыбнулась фортуна и они чувствуют себя в выигрыше, сознают «важность своей

будущей роли в государстве» (297)) о принципах, силе аристократии, прогрессе (в виде строительства мостов, набережных, госпиталей и «улиц газом отчего не освещать», но «Не давайте нам только адвокатов, да присяжных, да земских каких-то чиновников, да дисциплины <...> не трогайте» (303)) — очередная игра. Одни их избитые «фразы» — о собственности в России, долге гражданина, патриотизме — теряются в круговороте других — повторяющихся пошлых острот, анекдотов, «фальшиво» напеваемого стиха известной песенки и т. п.

Литвинов попадает в мир, где «все шло своим порядком» (249), населенный не людьми, а автоматами, которые невпопад издают «трескучие» фразы (обрывки фраз), «деревянный смех», воспроизводят одну и ту же заезженную песню, смотрят «прыгающими» или «неподвижными, словно в воздух уставленными глазами» (298).

В мире игры возможны только те чувства, которые возникают в результате действия силы страстей. Поэтому в «Дыме» мотивный комплекс игры расширяется посредством следующего мотивного ряда — *азарт, страсть, (картежная) лихорадка, озлобленность*.

Указанные мотивы занимают одно из ведущих мест и в «Игроке» Достоевского. Удивительно похожа страсть к игре, неожиданно возникающая даже у пожилых героинь — у бабушки в «Игроке» и Капитолины Марковны в «Дыме». Капитолина Марковна не спускает, подобно бабушке, половину своего состояния, она даже сама не играет на рулетке, но одним из первых ее вопросов по прибытии в Баден-Баден было страстное «Где тут играют?» (353), а наблюдение за игрой погрузило ее в состояние «немощствующего иступления; она совсем позабыла, что ей следовало вознегодовать, — и только глядела, глядела во все глаза, изредка вздрагивая при каждом возгласе... Жужжание костяного шарика в углублении рулетки проникало ее до мозга костей — и только очутившись на свежем воздухе, она нашла в себе довольно силы, чтобы <...> назвать азартную игру безнравственною выдумкой аристократизма» (355).

Известно, что Достоевский уподоблял мир рулетки картине ада, сопоставляя своего «Игрока» с «Мертвым домом». Тургенев также представляет Баден-Баден как мир небытия, воплощенный не только уже отмеченным мотивом *мертвенности*, но и комплексом мотивов *хаоса: спутанность, Вавилонское столпотворение, вращение, кружение, темнота, пустота, холод*.

Посредством символики хаоса Тургенев характеризовал общественные процессы пореформенной России задолго до написания «Дыма». Свои настроения он выразил в письме П. В. Анненкову от 25 марта (6 апреля) 1862 г.: «Отсюда это кажется какой-то кашей, которая пучится, кипит <...> Все это *крутится* перед глазами, как лица макабской пляски...». 12 (24) июля 1862 г. тому же адресату: «Общество наше, легкое, немногочисленное, оторванное от почвы, *закружилось*, как перо, как пена; теперь оно готово отхлынуть или *отлететь* за тридевять земель от той точки, где недавно еще *вертелось*...» [Тургенев 1981: 527. Курсив наш — И. С.].

Погружающийся в хаос Бадена Литвинов, по словам автора, — герой «обыкновенный», «обычный». В отличие от предыдущих тургеневских романских героев Григорий Михайлович не идеолог, у него, по его собственному признанию, «нет никаких политических убеждений» (264). Д. И. Писареву Тургенев охарактеризовал своего персонажа как «дюжинного *честного* человека» [Тургенев 1981: 519]. Эта же черта Литвинова акцентируется в романе в авторской оценке — «он производил впечатление *честного* и дельного <...> малого» (253) — и в характеристиках персонажами.

Изменение героя обусловлено новым характером романного конфликта. По наблюдениям Ю. В. Манна, тип диалогического конфликта в «Дыме» представлен иной разновидностью, которую создает «молчаливое отталкивание и отклонение» Литвиновым идей генералов, губаревцев и даже западника Потугина [Манн 1987: 136–137]. Продолжая мысль исследователя, заметим, что герой молчаливо отвергает не столько политические убеждения, сколько основную «идею» русского общества, пропитанного фальшью, притворством, ложью, и стремится сохранить свою «позицию» — открытость, правду, естественность чувств и поступков.

Но в тургеневском романе меняется не только внешний конфликт, необычайно сложным становится и внутренний конфликт героя — трансформация Литвинова вследствие его вхождения в пространство игры «мертвых кукол».

Вынашивая замысел романа, Тургенев скажет в письме В. Делессер 8 (20) сентября 1863 г.: «Неопределенность <...> в нынешние времена нет русского, который не находился бы во власти этого чувства» [Тургенев 1981: 514–515]. Во власти этого чувства находится и тургеневский герой. Поэтому уже при первом представлении Литвинова в романе автор говорит о его цельности, уверенности, спокойствии все же с некоторой оговоркой: «на первый взгляд», «казалось». Настораживает и внедрившийся в облик Григория один из мотивов игры — желтый цвет: у него «карие», «большие, выразительные» глаза, но «с *желтизной*» (253). Эта маленькая деталь невольно заставляет вспомнить других персонажей, давно обосновавшихся в мире, к которому Литвинов только приблизился: у Суханчиковой «как лимон *желтое* лицо» (260), на пикник приходят «*желтоватый* генерал», дама «с *желтой* шляпкой на *желтых* волосах» (298–299) и т. п.

В романе Достоевского герой с первых страниц показан включенным в азартную игру, которая поглощает, омертвляет его. При этом М. М. Бахтин заметил, что натура героя «Игрока» раскрывается не только в игре как таковой, но и в глубоко амбивалентной кризисной страсти к Полине [Бахтин 1994: 387]. Любовь Алексея Ивановича к Полине носит двойственный характер, граничит с ненавистью, связывает воедино рабскую психологию и способность к убийству.

В отличие от романа Достоевского, где игра на рулетке находится в центре сюжета, произведение Тургенева содержит всего два относительно подробных описания этого азартного занятия: наблю-

дение Капитолины Марковны за игрой (XVIII гл.) и игра Литвинова (XXIV гл.). Автор показывает постепенное погружение героя в мир игры, освоение психологии игрока не столько в игре как таковой, сколько во вспыхнувшей страсти к Ирине, давно живущей по законам мира «мертвых кукол».

Градицию чувств, захвативших героя, Тургенев показывает посредством мотивов *хаоса*: «*оцепенение*», «*темный гнет* одного и того же полусознанного, неясного ощущения», им овладевает «*ужас*» при мысли, что выстроенное ясное будущее рухнуло (342); Литвинову становится «физически *холодно*», «*жутко*», «невыносимо ноющее и грызущее ощущение пустоты, *пустоты в самом себе, вокруг, повсюду*»; герой чувствовал, что «*жизнь перерублена*», а он «подхвачен *чем-то* неведомым и *холодным*», «*вихрь налетал* на него и он ощущал быстрое *вращение* и беспорядочные удары его *темных крыл*» (347). Героем овладевает «*смесь*», «*путаница*» противоположных чувств, «*лихорадка*», он «*терялся в этом хаосе*».

Трансформация сознания Литвинова воплощена не только мотивами *хаоса*, но и *игры*. Знаком вхождения в мир небытия становится омертвление героя: в момент признания Ирине он бледен «*как мертвец*». И после этого Литвинов ощущает себя уже «*другим* человеком». Взамен утраченного «прежнего душевного строя» («самоуверенность», «спокойствие» и главное — «что случилось с его *честностью?*») (352)) Григорий Литвинов получает необходимый в этом мире набор качеств игрока: появились «*развязность*», «*озлобленность*», «*лихорадка*», «*притворство*» / «*фальшь*», открытую улыбку вытеснила «*усмешка*», которая «без всякого повода» то и дело появляется на его лице.

Психология игрока порождает в Литвинове главное — ложь. Он лжет самому себе, между ним и его невестой растет отчуждение: «То безмолвное, что началось между ними обоими, росло и утверждалось»; Таня чувствует, «словно он стоял *от нее* гораздо *дальше*, чем то было на самом деле». Ложь в рукопожатиях: «Не *взаимное* удостоверение в тесном *союзе* двух отдавших *души* выражали они, как бывало...».

Игровые мотивы маркируют и оттенки нагнетающегося психологического состояния героя: после встречи с Ириной Григорий Михайлович был недоволен собой, «словно *в рулетку проигрался*» (318); предложил Ирине «роковой» выбор, но «он *выпал* не так, как ему хотелось». Тургенев стремится показать процесс постепенного погружения Литвинова в мир хаоса Бадена и прямо пропорциональное ему проникновение хаоса в героя. По мере усиления этой динамики автор приобщает героя и к основному занятию обитателей Баден-Бадена — к игре. Сначала Литвинов наблюдает *со стороны* игорный дом. Затем, переступив порог игорного дома, следит за чужой игрой в карты и рулетку. А когда обдумывает план бегства с Ириной, непосредственно включается в игру, подтвердив свой статус игрока: «...попытал даже счастье свое на рулетке, даже — о позор! — поставил талер на тридцатый номер, соответствовавший числу его лет» (388). Символично, что, поставив на свою судьбу, он проигрался.

Взаимодействие мотивов игры и хаоса становится источником мотивных смещений в теме *свободы*: на уровне сознания героя мотив *воли* постепенно вытесняется мотивом *рабства*. Вступая в мир игры, Литвинов становится ее рабом: ему уже уготована ячейка в рулетке — это место любовника Ирины.

Десятилетнее существование Ирины Ратмировой по законам света, мира «мертвых кукол», принесло свои обильные плоды, перевернув систему ценностей. Поэтому для нее «фоль тайного любовника», так возмущающая Литвинова, является нормой, а человек, «который сам не знает, что происходит в его душе», «играет жалкую роль» (376). Любовь в понимании Литвинова и Тани — это родство душ, единение, свобода. Представление Ирины о любви созвучно теории героя «Игрока», согласно которой один из любящих — обязательно раб. Тургеневский Потугин как раз тот, кто согласился «принять на себя ту роль», которую «фазыгрывает» «с благодарностью» (365). Понимание любви Ириной тесно связано с ее представлением о свободе как *свободе от* другого человека. Свобода от Ратмировой — в поправке супружеских обязанностей, свобода от Литвинова — «не испытывать друг у друга наши мнения», «Будем свободны...» (387).

Теряя свободу, Литвинов утрачивает свою целостность, открытость, диалогическое отношение к «другому». Это приводит к обесцениванию не только своей, но и чужой жизни. Идея утраты диалогических связей с миром и человеком воплощается Тургеневым посредством мотива *преступления* («*преступное сердце*», «*преступница*», «*вор*», «*кража*», «*вина*» и т. п.). Как известно, духовные преступления героев Достоевского, как правило, сопряжены с преступлениями-убийствами, которые они совершают, либо намерены совершить (последнее наблюдаем в «Игроке»). Но в «Дыме» и речи нет о каком бы то ни было уголовном преступлении. Осознание Литвиновым своей преступности возникает на почве укореняющейся в нем психологии игрока. Признавшись Тане в своем падении в бездну («я потерял себя, и тебя и все...»), «я безвозвратно погиб», «все прежнее, все дорогое, все, чем я доселе жил, — погибло для меня...»), герой испытывает ощущение, которое «должен испытать человек, *зарезавший* другого»: «что-то темное и тяжелое внедрилось в самую глубь его сердца» (373). Мотив преступления в «Дыме» распространяется и на образ героини — Ирины Ратмировой. В один из моментов откровения Ирина признается: «...я знаю, что я преступница и что *он* вправе меня убить» [курсив автора] (387).

Взаимосвязь тем игры и преступления на уровне мотивной структуры представлена общими звеньями — *лихорадка*, *озлобленность*, *желтый цвет*.

Но все-таки, о каком преступлении идет речь в тургеневском романе? Ответ находим в высказывании Капитолины Марковны, которая в простоте своей обнаруживает народное представление об опасности нарушения нравственных границ, «долга». Преступление для нее — нарушение *свободы другого* человека, не соображение «по собственной прихоти» (своеволию) «с тем, что каково, мол, *другому!*»: «Это бессовестно... да, это — *преступление*; какая же это свобода!». И тетушка

абсолютно уверена, что это нравственное преступление ведет к реальной гибели человека: «Да ведь вы ее [Таню. — И. С.] убьете, Григорий Михайлович...», «Да, смерть предвижу...» (381). Приближая Литвинова к людям «с *нашими* правилами», Капитолина Марковна, таким образом, пытается вернуть его из мира игроков, существующих по другим, преступно-игровым, правилам: «Брось этот ненавистный Баден-Баден <...> выйди только из-под этого волшебства...» (382).

Таким образом, через тему преступления в контексте общей темы обесценивания человеческой личности в эпоху буржуазных отношений, Тургенев обращается к проблеме утраты между людьми подлинных связей. Именно об этом разрушении межличностных связей писал Ю. М. Лотман, утверждая, что совершению преступления как такового предшествует изменение личности и установки поведения человека: «...психология преступления заключается в превращении другого человека в объект, то есть в отказе ему в праве быть самостоятельным и активным участником коммуникации...», «психологической основой преступления <...> является разрушение коммуникации» [Лотман 2000 (2): 601]. Так лишь средствами в достижении индивидуалистической цели для Германна стали Лиза и старая графиня, для Раскольникова — старуха-процентщица. И в восприятии Литвинова также Таня постепенно начинает опредмечиваться, превращаясь из родственной души в «лицо, *искаженное* и <...> *состаренное* фотографией», в один из *объектов* его прежнего мира, который он приносит в «жертву».

В результате прежнее «я» героя, все дорогое ему прежде — Таня, его начинания и надежды превращаются «в дым и прах», в «*мертвое* прошлое». Его новой правдой, новым законом стала лишь любовь к Ирине — теперь для него она «одно *живое*»: «...эта любовь — весь я; в ней мое будущее, мое призвание, моя святость, моя родина!» (384). Верх и низ, святое и преступное поменялись местами. Отношения мотивов преступления и игры выявили новые смыслы оппозиции *живой / мертвый*: чем более оживляются для героя «мертвые куклы», тем более чужим и безжизненным кажется ему прежний мир живых.

Внутренний конфликт Литвинова выражается в его метаниях между Ириной и Татьяной, живущими в разных мирах. Поэтому, если Таня кажется Литвинову «доброй, святой», «чистой, благородной, правдивой», «*ангелом-хранителем*», то «прекрасная, лучезарная царица» Ирина превращается в его глазах в *падшего ангела* («грязью осквернены твои белые крылья»). Соответственно Ирина выступает «в своей *черной*, как бы траурной одежде», а Таня в финале — «женщина в *белом*».

Безусловно, одним из основных в романе становится мотив *дыма*, который вынесен в заглавие и тем самым намечает смысловую и структурную доминанту текста.

Характеризуя атмосферу пореформенного общества и внутреннее состояние героя, мотив дыма открыт связям с большинством составляющих мотивной структуры романа: с мотивами театральности (через мотивный вариант «мнимости», «фальши»), с мотивами рулетки (посредством образов повторяемости, случайности, вращения), с мотивами

хаоса («смесь», «спутанность», «темнота», «холод», «пустота», кружение) и т. д.

Что касается взаимосвязи мотива «дыма» с мотивами преступления, здесь для нас интересны наблюдения Н. Л. Зыховской над романом «Преступление и наказание», которая рассматривает мотив «тумана» «как адское наваждение»: это «внутренний туман Раскольникова», «неумолимая сила, меняющая, искажающая привычный смысл предметов и явлений» [Зыховская 2000: 13]. Под власть «адского наваждения» попадает и тургеневский герой, которому в финале романа все кажется «дымом» и «скучной игрой», «ненужной» игрой (397).

Выход Литвинова из дыма Бадена и внутреннего тумана воплощен при помощи мотива *дороги*, который проявлен и сюжетно, и символически (герой уезжает по железной дороге, постепенно выбираясь из тумана, клубов дыма и пара, оставляя позади все «баденские знакомые лица»). Но выход из мира «мертвых кукол» дается герою нелегко, во время возвращения «Он не узнавал себя; он не понимал своих поступков, точно он свое настоящее "я" утратил, да и вообще он в этом "я" мало принимал участия», ему казалось, что «он собственный труп везет» (397). Пройдет более двух лет, прежде чем в нем исчезнет «мертвенное равнодушие», и «среди живых» он вновь будет «двигаться и действовать, как живой» (401).

Поэтому мотив дороги у Тургенева связан с ослабленным в финале, но не исчезнувшим мотивом круга. Как заметил М. Ю. Лучников, круг «введен внутри доминирующего в последних главах романа мотива дороги» [Лучников 1987: 70]. Продолжая мысль исследователя, уточним, что мотивы «круга» и «дороги» (обладающие в романе противоположной оценочностью) в финале находятся в отношениях неслиянности и нераздельности: «круг» уже воспринимается не как принадлежность только профанному миру, но и как жизненная (для героя) и историческая (для России) необходимость, как кризис, обязательный для благополучного разрешения тяжелой болезни.

В «Дыме» Тургенев воссоздает атмосферу всеобщего кризиса, охватывающего каждого представителя переломной эпохи. В финале акцентируется тема судьбы России в эпоху, когда «весь поколебленный быт ходил ходуном, как трясина болотная, и только одно великое слово "свобода" носилось как божий дух над водами» (400). Сходное восприятие переживаемого смутного времени отразил в статье «Современные призраки» М. Е. Салтыков-Щедрин: «Куда идти? Чего искать? Каких держаться руководящих истин? <...> старые идеалы сваливаются с своих пьедесталов, а новые не нарождаются. <...> Никто ни во что не верит, а между тем общество продолжает жить и живет в силу каких-то принципов, тех самых принципов, которым оно не верит» [Салтыков-Щедрин 1968: 385].

Тургенев в своем романе воплотил состояние мира, в котором потеряна цель, смысл жизни, где все окутано дымом. Его герои кружат во тьме, спорят до хрипоты, оказываются во власти страстей, в азарте от одной идеи бросаются к другой; потеряв почву под ногами, сбившись с пути, лихорадочно мечутся в поисках выхода. Жизнью человека правит случай. По-

этому главным героем Тургенева сейчас становится не носитель каких-либо передовых общественных взглядов, а человек «обыкновенный», теряющий и вновь обретающий связь с миром. Духовные силы Литвинова проверяются, казалось бы, традиционным, «тургеневским», способом — любовью незаурядной девушки. Но герой испытывается не любовью чистой Тани, а страстью к Ирине, незаурядность которой иного свойства, любовь которой сопряжена с игрой. Азарт, напряжением игры и проверяется, в конечном счете, герой, проводимый через этапы сюжета «падения-возрождения». Пережив кризис, Литвинов ответил на один из главных вопросов романа, прозвучавший из уст Потугина: «Весь вопрос в том — крепка ли натура?» (274). Натура Литвинова оказалась крепка, он, действительно, оказался «дюжинным» человеком. Поэтому в конце романа мотивы хаоса и смерти вытесняются мотивами света («солнца», белого цвета), а вместо прежнего клубящегося дыма — «легкий ветерок бежит вместе с солнечными лучами по лицу воскреснувшей земли» (401). Герой смог совершить свой свободный выбор, отказавшись быть «зрителем собственной жизни» (384), сумев выбраться из «чертова колеса».

ЛИТЕРАТУРА

- Аюпов И. С. Роман И. С. Тургенева «Дым» в историко-культурном контексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Магнитогорск, 2010. — 22 с.
- Барсукова О. М. Мотив тумана в прозе Тургенева // Русская речь. — 2002. — № 3. — С. 21–29.
- Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. — 5-е изд., доп. — Киев: NEXT, 1994. — 511 с.
- Беляева И. А. Система жанров в творчестве И. С. Тургенева. — М.: МГПУ, 2005. — 252 с.
- Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. — Л.: Наука, 1973. — Т. 5. — 406 с.
- Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. — Л.: Наука, 1985. — Т. 28 (Кн. 2). — 616 с.
- Евдокимова О. В. Эволюция романа-испытания в творчестве И. С. Тургенева (Дворянское гнездо) — «Дым») // Спасский вестник. — 2013. — № 21. — С. 42–47.
- Зыховская Н. Л. Словесные лейтмотивы в творчестве Достоевского: автореф. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 2000. — 19 с.
- Курляндская Г. Б. Художественный метод Тургенева-романиста. — Тула: Приок. кн. изд-во, 1972. — 344 с.
- Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб.: Искусство-СПБ, 2000 (1). — С. 150–390.
- Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Пушкин. — СПб.: Искусство-СПБ, 1998. — С. 786–814.
- Лотман Ю. М. Семиотика сцены // Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб.: Искусство-СПБ, 2000 (2). — С. 583–603.
- Лучников М. Ю. Мотивы круга и дороги в сюжете «Дыма» И. С. Тургенева // Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения: Сб. науч. трудов. — Кемерово: Изд-во КеМГУ, 1987. — С. 65–71.
- Ляпина Л. Е. К поэтике сюжета романа И. С. Тургенева «Дым» // Спасский вестник. — 2013. — № 21. — С. 48–54.
- Манн Ю. В. Новые тенденции романной поэтики // Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. — М.: Совет. писатель, 1987. — С. 133–154.

Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). — Л.: Изд-во ЛГУ, 1982. — 208 с.

Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1975. — 152 с.

Муратов А. Б. И. С. Тургенев после «Отцов и детей» (60-е годы). — Л.: ЛГУ, 1972. — 144 с.

Пумпянский Л. В. «Дым» (Историко-литературный очерк) // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 464–481.

Салтыков-Щедрин М. Е. Современные призраки // Собрание сочинений: в 20 т. — М.: Худож. лит., 1968. — Т. 6. — С. 381–406.

Семухина И. А. «...Поднялась буря, все перемешалось — и те два листа прикоснулись»: бинарность картины мира в романе И. С. Тургенева «Дым» // Тургеневские чтения: сб. статей / науч. ред. Е. Г. Петраш. — М.: Русский путь, 2009. — Вып. 4. — С. 137–148.

Семухина И. А. «Убитые насмерть не мечутся...»: внутреннее слово духовно расколотой личности в поздней романистике И. С. Тургенева («Дым») // Уральский филологический вестник. Сер.: Русская классика: динамика художественных систем. — 2014. — № 3. — С. 100–110.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. — М.: Наука, 1981. — Т. 7. — 560 с.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. — М.: Наука, 1988. — Т. 5. — 640 с.

Уоддингтон П. Творческая история романа «Дым» в свете новых материалов // Русская литература. — 2000. — № 3. — С. 118–143.

Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / пер. с нидерл. В. В. Ошиса. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. — 352 с.

Чалмаев В. А. И. С. Тургенев. Жизнь и творчество. — Тула: Приок. кн. изд-во, 1989. — 446 с.

REFERENCES

Ayupov I. S. Roman I. S. Turgeneva «Dym» v istoriko-kul'turnom kontekste: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. — Magnitogorsk, 2010. — 22 s.

Barsukova O. M. Motiv tumana v proze Turgeneva // Russkaya rech'. — 2002. — № 3. — S. 21–29.

Bakhtin M. M. Problemy tvorchestva Dostoevskogo. — 5-e izd., dop. — Kiev: NEXST, 1994. — 511 s.

Belyaeva I. A. Sistema zhanrov v tvorchestve I. S. Turgeneva. — M.: MGPU, 2005. — 252 s.

Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t. — L.: Nauka, 1973. — Т. 5. — 406 s.

Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t. — L.: Nauka, 1985. — Т. 28 (Kn. 2). — 616 s.

Evdokimova O. V. Evolyutsiya romana-ispytaniya v tvorchestve I. S. Turgeneva (Dvoryanskoe gnezdo) — «Dym» // Spasskiy vestnik. — 2013. — № 21. — S. 42–47.

Zykhovskaya N. L. Slovesnye leytmotivy v tvorchestve Dostoevskogo: avtoref. ... kand. filol. nauk. — Ekaterinburg, 2000. — 19 s.

Kurlyandskaya G. B. Khudozhestvennyy metod Turgeneva-romanista. — Tula: Priok. kn. izd-vo, 1972. — 344 s.

Lotman Yu. M. Vnutri myslyashchikh mirov // Lotman Yu. M. Semiosfera. — SPb.: Iskustvo-SPB, 2000 (1). — S. 150–390.

Lotman Yu. M. «Pikovaya dama» i tema kart i kartochnoy igry v russkoy literature nachala XIX veka // Lotman Yu. M. Pushkin. — SPb.: Iskustvo-SPB, 1998. — S. 786–814.

Lotman Yu. M. Semiotika stseny // Lotman Yu. M. Ob iskustve. — SPb.: Iskustvo-SPB, 2000 (2). — S. 583–603.

Luchnikov M. Yu. Motivy kruga i dorogi v syuzhete «Dyma» I. S. Turgeneva // Problemy istoricheskoy poetiki v analize literaturnogo proizvedeniya: Sb. nauch. trudov. — Kemerovo: Izd-vo KemGU, 1987. — S. 65–71.

Lyapina L. E. K poetike syuzheta romana I. S. Turgeneva «Dym» // Spasskiy vestnik. — 2013. — № 21. — S. 48–54.

Mann Yu. V. Novye tendentsii romannoy poetiki // Mann Yu. V. Dialektika khudozhestvennogo obraza. — M.: Sovet. pisatel', 1987. — S. 133–154.

Markovich V. M. I. S. Turgenev i russkiy realisticheskiy roman XIX veka (30–50-e gody). — L.: Izd-vo LGU, 1982. — 208 s.

Markovich V. M. Chelovek v romanakh I. S. Turgeneva. — L.: Izd-vo LGU, 1975. — 152 s.

Murатов A. B. I. S. Turgenev posle «Ottsov i detey» (60-e gody). — L.: LGU, 1972. — 144 s.

Pumpyanskiy L. V. «Dym» (Istoriko-literaturnyy ocherk) // Pumpyanskiy L. V. Klassicheskaya traditsiya: Sbranie trudov po istorii russkoy literatury. — M.: Yazyki russkoy kul'tury, 2000. — S. 464–481.

Saltykov-Shchedrin M. E. Sovremennye prizraki // Sbranie sochineniy: v 20 t. — M.: Khudozh. lit., 1968. — Т. 6. — S. 381–406.

Semukhina I. A. «...Podnyalas' burya, vse peremeshalos' — i te dva lista prikosnulis'»: binarnost' kartiny mira v romane I. S. Turgeneva «Dym» // Turgenevskie chteniya: sb. statey / nauch. red. E. G. Petrash. — M.: Russkiy put', 2009. — Vyp. 4. — S. 137–148.

Semukhina I. A. «Ubitye nasmert' ne mechutsya...»: vnutrennee slovo dukhovno raskolotoy lichnosti v pozdney romanistike I. S. Turgeneva («Dym») // Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Ser.: Russkaya klassika: dinamika khudozhestvennykh sistem. — 2014. — № 3. — S. 100–110.

Turgenev I. S. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Sochineniya: v 12 t. — M.: Nauka, 1981. — Т. 7. — 560 s.

Turgenev I. S. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 18 t. — M.: Nauka, 1988. — Т. 5. — 640 s.

Uoddington P. Tvorcheskaya istoriya romana «Dym» v svete novykh materialov // Russkaya literatura. — 2000. — № 3. — S. 118–143.

Khayzinga Y. Homo ludens. Chelovek igrayushchiy / per. s niderl. V. V. Oshisa. — M.: EKSMO-Press, 2001. — 352 s.

Chalmaev V. A. I. S. Turgenev. Zhizn' i tvorchestvo. — Tula: Priok. kn. izd-vo, 1989. — 446 s.

Данные об авторе

Ирина Александровна Семухина — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург).

Адрес: 620017, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: slawirsem@mail.ru.

About the author

Semukhina Irina Aleksandrovna, Candidate of Philology, Associate Professor, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg).